

# LA ESCENA TRAGICÓMICA

---

Miguel Usandizaga

Cuando el hombre joven que era entonces el hombre incapaz de reconocerse «mayor» que hoy escribe esto dedicó su tesis doctoral «a su majestad, el olvido» (como Lichtenberg) y «a ti, hipócrita lector, mi semejante, mi hermano» (como Baudelaire), desde luego, no era sincero.

Aquel hombre joven estaba en el fondo convencido —aunque su orgullo le obligase a ocultarlo— de que su tesis iba a tener una repercusión inolvidable.

No era sincero..., pero acertaba en la dedicatoria.

Tan sólo el olvido y tal vez algún otro hipócrita doctorando que siempre negaría haberle echado un vistazo fueron los destinatarios de la tesis de aquel joven que tampoco era sincero —y también acertaba— cuando calificaba su trabajo de *élévage de poussière* (como Duchamp).<sup>1</sup>

Aquella tesis era, a sus casi veinte años de edad, un estupendo criadero de polvo. Pero su autor —yo mismo— seguía sufriendo más mal que bien el olvido de aquel libro que le costó tanto trabajo. (Mucho más recientemente he descubierto el porqué de ese olvido; volveré sobre esa cuestión.) El caso es que le dejé un ejemplar de la tesis a Ricard Salvat, a quien acababan de presentarme, y después de bastante tiempo de arrepentimiento («mira que eres pelma, mira que forzarle a una persona que sabes que está muy ocupada a dedicarle su tiempo a algo que en veinte años no...»), Salvat me llamó para hacerme la asombrosa y amabilísima propuesta de publicar las partes de aquella tesis que se ocupaban de historia del espacio escénico.

Todo esto sucedía en los últimos días antes del principio de la guerra —del bombardeo, por decirlo con la irritada precisión de Rafael Sánchez Ferlosio— de Irak, y yo estaba francamente desanimado por el estado del mundo.

Empecé a hojear mi tesis pensando no que «lo bueno, si breve, dos veces bueno», sino, más bien, que, si encontraba algún fragmento no excesivamente ininteligible, tal vez alguien se podría animar a leerlo. Al tropezar con la frase: «...nos quedaremos paralizados por la deslumbrante obscenidad del poder, esperando que no nos descubra y sintiéndonos a la vez supervivientes, rehenes y cómplices», noté que así era exactamente cómo me sentía, a pesar del tiempo transcurrido desde que lo había escrito, y pensé que aquel era un buen final para el fragmento a publicar. Fotocopié el capítulo que me pareció que tenía un final adecuado al tiempo actual, y se lo di a un amigo. Lo empezó a leer delante de mí y, un minuto más tarde, me dijo: «Hombre, empiezas diciendo que "desperdigadas por el mundo, en muchas ciudades, vivían las personas a las que Hendrik había considerado..." no se entiende nada, tendrás que escribir una introducción...»

¿Escribir? ¿Otra vez? ¿Más?

Bueno, venga, ahí va, una introducción convencional para estos casos, socorrida, del género «quien escribió esto ya no es...» (por cierto, lo de hablar de uno mismo en tercera persona es

inaguantable, he dejado de hacerlo no sé cuando). Pero recordé que ese recurso también lo había usado en la propia tesis, ya lo citaré más adelante, después de —si me lo permiten— alguna reflexión o consejo para hipócritas lectores, mis semejantes, mis hermanos menores.

Las tesis doctorales son libros que tienen al menos dos peculiaridades curiosas:

a) Se escriben «sin querer», por obligación. Vale la pena, al respecto, lo que cuenta Fernando Savater de la suya en su autobiografía.

b) No se escriben para explicar algo, sino para demostrar que se ha sido capaz de escribirlos.

Y, para acabar de redondear el asunto, y coherentemente con las peculiaridades citadas, son los únicos libros de lectura obligatoria para alguien: el sufrido director de la tesis y los abnegados miembros del tribunal.<sup>2</sup>

El lenguaje administrativo, que siempre es muy revelador, utiliza la fórmula: «puede proceder-se a la lectura de la tesis». No dice «léase» (Daniel Pennac ha advertido con toda la razón que el verbo leer es uno de los que no se pueden usar en imperativo), ni siquiera «recomiendo que se lea». Simplemente: «puede procederse a la lectura».

Los miembros de los tribunales de tesis son como los catadores de los tiranos. De los tiranos anoréxicos, concretamente. Deben probar que no está envenenada una comida que nadie va a comer. Sirven para demostrar que se puede proceder a la lectura de una tesis sin merma apreciable en la salud.

Lógicamente no se les pregunta su opinión sobre lo que han leído. No están para eso, eso no importa. Sólo se les pide que certifiquen que se puede leer. Y cuando se reúnen antes del acto público de la «lectura» de la tesis, se cuentan sus impresiones: «chico, pues yo creí que no pasaba de la página doscientos, se me empezó a nublar la vista...»; «calla, calla, que yo iba por la página catorce y estaba como el lector de un libro de una novela de Martin Amis, me dio una meningitis».

Todo eso es muy gracioso: como todas las ocasiones en las que, al llegar a lo que se había creído que sería la edad adulta, uno descubre que simplemente no existe tal cosa: Aznar y Bush retratándose en la oficina de su papá poniendo los pies encima de la mesa..., o el pobre James Forrestal, secretario de Estado para la Marina USA, que se suicidó porque veía por la ventana cómo venían los rusos.

Todo eso es muy risible, muy cómico y, a la vez, completamente, triste y siniestramente trágico. Como —salvando todas las distancias que quieran ponerse— las tesis doctorales: para todos los demás son «otra» tesis más, y para el doctorando la primera y la única, «su» tesis, la de «su» vida.

Eugenio Triás me comentó en una ocasión una frase de Schopenhauer que no he podido encontrar y que no sé si recuerdo exactamente, pero que me pareció muy sugerente: «La vida humana, considerada momento a momento, es una comedia, pero tomada en su conjunto, es una tragedia». Nunca sé si era tal como la acabo de citar de mala memoria, o así: «La vida humana, considerada momento a momento, es una tragedia, pero tomada en su conjunto, es una comedia». Las dos versiones me parecen verosímiles.

Ahí sí que, además de acertar, me di cuenta de que acertaba, y me alegro de haberlo sabido. Escribí que la mía era, «más que una tesis “sobre” los géneros dramáticos y literarios, una tesis “de género”»: “Dícese de las obras que representan escenas de costumbres o de la vida común”.

Creo, a pesar de todo, haber mantenido una cierta lucidez acerca del destino último de este trabajo.» Efectivamente, aquella tesis cumplió su objetivo principal.

Aunque fue un error —debo reconocerlo— el título que le puse. Y sólo lo noté cuando ya era irremediable. Lo más razonable que he llegado a contestar cuando me han hecho la única pregunta que suele hacerse a los doctores —«¿y de qué iba tu tesis?»— ha sido: «era una tesis sobre la dificultad de escribir una tesis»...; una respuesta a todas luces insuficiente que arrastra normalmente a otra pregunta que abre el suelo bajo mis pies: «¿y cómo se titulaba?» (murmullo inaudible): «...la escena tragicómica...» Silencio.

Mientras iba escribiendo esto, creo haber descubierto por qué se sigue todo ese extraño ritual con las tesis. Muchas veces había pensado que a lo mejor debería ser obligatorio escribir no una, sino dos tesis, y que debería valorarse solamente la segunda. Porque esa segunda sería sin ninguna duda mucho más razonable y legible que la primera. Porque, la verdad, leerse la primera es como comerse la piel de un plátano. Pero la naturaleza es más sabia todavía: simplemente deja que las «primeras» tesis desaparezcan en los archivos de las bibliotecas. Y por eso mismo procuran los bibliotecarios poner tantas objeciones a que se consulten las tesis: para proteger a la humanidad de su lectura.

Pero si ustedes se empeñan, por mí... Yo ya les he advertido. Ahí van dos fragmentos de mi tesis. Espero que el primero permita entender algo del segundo. Muchas gracias por su paciencia. Y, si les interesan, tengo más cosas así en casa...

## I.

La memoria nos permite conservar el pasado, pero nunca como una totalidad cerrada y completa, sino sólo fragmentariamente. Lo que podamos recordar serán siempre retazos, iluminaciones sueltas que, por motivos que desconocemos, no se han borrado como la mayoría de los sucesos y pensamientos que pudiéramos, quizás, haber guardado. Eso quiere decir que cualquier intento por completar la memoria, por hacer encajar sus pedazos, supone una construcción nueva, que no es realizada nunca por la misma persona que en su día recogió y apartó del olvido aquellas ideas. Es inútil —y lo sé porque lo he intentado— pretender continuar aquella reflexión. Más vale dejar lo que se recuerda en su inevitable fragmentariedad y no, como decía Elías Canetti, «torturar, vejar o extorsionar el recuerdo, ni tampoco exponerlo a la acción de alicientes bien calculados»<sup>3</sup>. Sirvan estas consideraciones como justificación de algunos pasos y saltos que ahora ya no podemos llegar a entender, y que, sin embargo, conservamos en su situación original.

No tenemos más remedio que continuar andando al raque, hasta que —si hay suerte— encontremos algún pecio que pueda resultar valioso, conocido. Y quede constancia de nuestro agradecimiento a Rafael Sánchez Ferlosio por haber dado nombre a los objetos que vamos a revolver; a los vestigios que va a remover esta investigación: *pecios*. Sucede pura y sencillamente que me siento como el desquiciado autor de un libro que creo haber leído y que se titula *Fragmentos de Apocalipsis*:

Llevo bastantes días de bandazo en bandazo, explorando mi mundo y sin encontrar nada firme en que aferrar el ancla. Vacío, lo que se dice vacío, no lo estoy, sino poblado de restos de otros viajes, frustrados en buena parte, verdaderos naufragios. Pasan figuras como fantasmas, y se me escurren si quiero asirlas, así son de inconscientes. Ni nombre les puedo dar: Son, sin embargo, mi materia, la única. O con ella o con nada.

Las viejas de mi tierra, en otros tiempos, obraban, con retazos, mantas multicolores que llaman *farrapeiras*, como tejidas de harapos que eran. Eso, harapos, es lo mío, harapos que fueron telas suntuosas y brillantes, rasgadas ahora y hasta podridas antes de alcanzar forma. Cuelgan o se amontonan, si están inertes; y si las mueve un viento y las alumbra una luz, ellas solas se organizan en grupos caprichosos, fuera de cualquier lógica y cualquier razón. Ahora mismo las veo, algunas de ellas, caras y cuerpos olvidados, como un capitel románico, unas narices aquí, allá una pierna, entre un torso tetudo y un brazo armado: unos ojos estúpidos y grandes, la espalda y las caderas de una mujer desnuda, una mano gigante con una bomba encendida, la torre de una iglesia.

Esa bomba, y la torre... Empiezo a recordar.<sup>4</sup>

Aquí hay otro resto, otro papel. Vamos a probar otra vez.



Èdip rei, de Sòfocles. Producció de Max Reinhardt al Royal Theatre  
Covent Garden de Londres, el 1911.

## 2. Max Reinhardt, del «realismo impresionista» al «gran teatro del mundo»

Desperdigadas por el mundo, en muchas ciudades, vivían las personas a las que Hendrik había considerado amigas. A algunas les iba bien. Al Maestro, por ejemplo, que no tenía motivo alguno de queja. Una fama mundial como la suya no se apagaba, podía estar seguro de pasar el resto de sus días en palacios con muebles barrocos y gobelinos o en los apartamentos principescos de los mejores hoteles internacionales. ¿Que no le dejaban dirigir en Berlín por ser judío? Bueno, es decir; peor para los berlineses. El Maestro movía majestuosamente la lengua en la boca, protestaba disgustado un par de días y finalmente se decía que si los berlineses querían hacer solos su teatro, representar «ese Höfgen» sus comedias ante su Führer; él, el Maestro, tenía que escenificar esta temporada una gran opereta en París, dos comedias de Shakespeare en Roma y una especie de auto sacramental en Londres. Además, tenía que hacer una gira por Holanda y Escandinavia con *Intriga y amor* de Schiller y *El murciélago* de Strauss, y en primavera tenía que estar en Hollywood para cumplir un gran contrato cinematográfico.<sup>5</sup>

(Sobre la publicación de *Mefisto*: En 1966, y a pesar de un prólogo añadido por la editorial que afirmaba que los personajes de la novela eran imaginarios, una demanda de un tal Peter Gorski (hijo adoptivo del fallecido actor Gustav Gründgens y heredero suyo, que logró convencer a un tribunal alemán —y más tarde al Tribunal Constitucional de la RFA— de que el protagonista de la novela de Mann, llamado Hendrik Höfgen, no sólo no era un personaje de ficción, sino que además era, precisamente, su padre adoptivo, y que presentarlo como colaborador de los nazis era manchar su honra y su recuerdo) llevó a la prohibición de la primera edición alemana «federal» (de 1965, editada en la DDR en 1956) de esa novela de Klaus Mann. Hasta 1980 no se editó legalmente la novela en la RFA, de forma que la publicación de *Mefisto* ha producido el más repulsivo escándalo editorial de la historia de la RFA. Un escándalo que llevó al suicidio a Klaus Mann, que escribía, en 1949, nueve días antes de morir, a un director de Berlín «Occidental» que había rehusado publicar su novela: «No sé lo que me decepciona más: si la bajeza de sus convicciones o la ingenuidad con que usted las confiesa. Gründgens tiene éxito: ¿Por qué iba usted a editar un libro que parece dirigido contra él? ¡No hay que arriesgarse! ¡Siempre con el poder! ¡Hay que nadar a favor de la corriente! Ya se sabe dónde puede conducir lo contrario: a uno de aquellos campos de concentración, de los cuales después se pretende no haber sabido nada...» (citado por Berthold Spangenberg en el prólogo a Klaus MANN, *op. cit.*, 16). El suicidio libró a Mann de la perspectiva de continuar siendo perseguido por haber publicado un libro contra el nazismo..., hasta 1980. El personaje del «maestro» de la novela, del que Klaus Mann habla con distante resentimiento, parece mismamente Max Reinhardt.)

Cuando el joven Max Reinhardt entró a trabajar como actor en el primer Berliner Deutsche Theater, que dirigía Otto Brahm, se encontró con «dos frentes culturales fuertemente enfrentados».<sup>6</sup>

Por un lado, el teatro condicionado por la puesta en escena del historicismo del siglo XIX, para el que servía de modelo el trabajo del duque Georg von Meiningen. «La fidelidad histórica hasta el último detalle del cuadro escénico, de los figurines, de los accesorios, pero también de la conducción del actor eran ahí los preceptos más importantes. Lo que para la pintura de aquel

tiempo significaban Makart, Kaulbach o Piloty, eso realizaban los Meininger, y siguiéndoles a ellos, la mayoría de los Hoftheater de Europa, con su representación con imágenes realistas... un liberalismo teñido de individualismo... [que] derivaba el historicismo hacia un patriotismo patético...»

«El segundo frente con el que se encontró el joven Reinhardt era el de un naturalismo radical... [como el que practicaba] el primer Stanislavski. En el teatro naturalista, como el de Antoine en la parisiense "Théâtre libre", como en el de Otto Brahm en la "Berliner Freie Bühne" y en el "Berliner Deutsche Theater", se reflejaban no sólo los movimientos sociales que emergían con fuerza en aquel momento, los lados en sobra de la oprimiente industrialización, ligada con el fenómeno todavía no controlado de la Groszstadt y sus problemas del proletariado, sino que también era un reflejo del acentuado y materialista positivismo de la época, y su psicologismo. Llevar el ambiente (*milieu*) y la herencia con fidelidad naturalista, casi fotográficamente naturalista, al escenario, sin dejar ver "en un trozo de vida como a través de una ventana", eso le parecía al teatro naturalista la meta más alta.»<sup>7</sup>

Reinhardt reaccionó ante esa situación dejando de lado tanto al historicismo como al movimiento de reacción frente al teatro tradicional que suponía el naturalismo radical, «que se encontraba en un callejón sin salida».<sup>8</sup> Junto a otro actor del grupo de Brahm, Josef Kainz, «el primer pionero de teatro impresionista», que «ponía en escena repentinamente al hombre "moderno", nervioso y sensible; cómo enfatizaba el habla y la llevaba a flotar, la transformaba en música, cómo rompía el cliché de los papeles históricos y dejaba traslucir lo puramente humano de la figura...»,<sup>9</sup> Reinhardt emprendió el primer giro copernicano de su obra: el paso «de lo estático naturalista a la impresión dinámica».<sup>10</sup>

A partir de esos inicios entre los años 1894 y 1900, la obra de Reinhardt puede considerarse organizada por la evolución a lo largo de tres concepciones escénicas diferenciadas:

### *1. La escenografía impresionista*

En 1905 Reinhardt puso en escena el *Sueño de una noche de verano* empleando un recurso mecánico de invención japonesa y que Karl Lautenschlager había empleado por primera vez en 1896: el escenario giratorio.<sup>11</sup> Ese mecanismo le permitió acelerar al máximo los cambios de escena, incluso pudiendo lograr una especie de «fundido» de las escenas sucesivas: «Lo fluctuante de la vida, el "eterno fluir" de lo que se transforma de instante en instante, la transmutación constante podía así mostrarse ópticamente, y permitía posibilidades de juego dinámico impresionista que la rigidez de la caja óptica había hecho imposibles hasta entonces.»<sup>12</sup>

Pero Reinhardt no se quedó anclado en ese su primer éxito de resonancia mundial. «Porque si Reinhardt tenía una virtud especial, ésta era sin duda su eclecticismos.»<sup>13</sup> Reinhardt quería dejar «lo meramente ilustrativo hacia una —como él la llamaba— "significación esencial" del espacio». Reinhardt quería hacer del cuadro escénico un espacio vital que no podría producir un efecto estático, sino dinámico, y que no «es» sino que «sucede».<sup>14</sup>

## 2. La escenografía de masas

Reinhardt escenificó *Edipo rey* por primera vez en 1910 en el anfiteatro de la Neue Münchner Musikhalle, con una capacidad para tres mil personas. Él mismo explicó algunos de los criterios centrales de aquella puesta: «Lo esencial de la coincidencia entre el teatro antiguo y el moderno lo veía yo en la posibilidad de intentar alcanzar de nuevo las dimensiones con las que los grandiosos efectos del teatro de la antigüedad se relacionaban...: dar al actor otra vez la ansiada posibilidad de estar en medio del público, liberado de las ilusiones del decorado. Así se produce un contacto entre el público y el actor que libera efectos anónimos, inimaginables. El espectador está mucho más ligado que nunca al acontecer de la obra.»<sup>15</sup>

Hay aquí, aunque el argumento pueda parecer el mismo, un cambio importante respecto del «teatro íntimo»: si bien Reinhardt también quiere propiciar una relación muy estrecha entre actores y público, y también quiere romper el «realismo» del decorado, quiere producir esa reunión no reductivamente, sino por exceso. No piensa en un espectador aislado y absorto en la obra, sometido al autor dramático, sino en un teatro de masas, en el que la masa sea el límite compartido por actores y espectadores, en el que todos ellos se disolverían. Escribe, sobre el efecto de una representación así concebida de *Edipo rey*, el escenógrafo Alfred Roller: «...jaquella masa de espectadores!... Golpes de gong. Ahora un lejano bramar de voces humanas que se acercan. Cada vez más cerca, gritos de miedo, cada vez más claros y ahora entran corriendo por la puerta enfrentada al templo cientos de personas, como llevadas por las furias, ante ellas antorchas y se lanzan contra las escaleras del templo. Otros cien tras ellos, otro empujón más... Hasta entonces, sólo se ha pronunciado la palabra *Edipo*, pero el poder del movimiento de masas es tan grande que el corazón me golpea en la garganta y estoy cerca de las lágrimas...»<sup>16</sup> Y el propio Reinhardt: «Masa en movimiento en el espacio. Resolvía irracionales efectos monumentales..., pero crecía al mismo tiempo también la exposición de los actores individuales, entre los que Moissi y Wegener se alternaban como Edipo. El espacio gigantesco quedaba estructurado por las masas; y en algunos momentos parecía como si los millares de espectadores estuvieran incluidos en la acción.»<sup>17</sup>

El efecto del claroscuro —y en general, la iluminación— juega en esa escenografía un papel central: «de manera que Danton estaba en el extremo del podio fuertemente iluminado, mientras que la masa gigantesca a su alrededor se perdía en la semioscuridad y daba con ello la impresión de lo infinito.»<sup>18</sup> Teatro de lo sublime, pues.<sup>19</sup>

En el escrito de Arnold Zweig titulado «Theater, Menge, Mensch» («Teatro, cantidad, ser humano»)<sup>20</sup> pueden encontrarse los pensamientos rectores de toda esa puesta en escena, que es, si cabe hablar así, radiofónica: «El que mira está solo con lo que ve. Entre él y el objeto se tiende una relación cerrada y celosa. Aunque miles dirijan sus ojos en un espacio a una cortina extendida donde estén y gesticulen Casandra y Malvolio: no es la masa la que ve a Casandra o a Malvolio: miles, miles de solitarios. El ojo aísla al hombre y excluye la participación del prójimo a aquello que se ofrece a la mirada, hasta que no se recurre a la comunicación verbal... el teatro de los colores y las luces, de los gestos y las actitudes no crea una masa, ni la tolera... El que oye tiene compañeros. En el oír no hay sólo la transmisión de lo que se oye; la amplitud del sonido, la temporalidad de su rápida difusión, la fácil superación de las divisiones espaciales preparan el

contacto entre los hombres. Sí, el oído es un órgano creador de multitudes. Quien oye puede ser consolado. Quien habla, habla a todos los presentes al mismo tiempo, nadie puede aislar a uno o muchos de la comunidad de los oyentes... Pero en esa comunidad sólo vive el rechazo y la resistencia. El oyente sabe que no está solo..., pero quiere parecerlo... El vecino, de cuya existencia es consciente, le molesta... Tolerancia sólo vagamente y tenuemente la comunidad con los otros... Sí, oído, tú que das al hombre compañeros, no por eso le enriqueces... le vuelves litigador, irritado y cautivo. No quiere el compañero que le ofreces. Su alma se abre solitaria a la vida... El que ve está solo, el que oye quiere estarlo. Del espectador no se llega a la masa. Y, mientras no se haya descubierto un factor de cohesión, a la reflexión se le ofrece sólo esta escapatoria: que en el teatro la masa es una ilusión; que no existe un público. Para el alma, de hecho, mil veces uno es siempre igual a mil veces uno, y no a mil... El ambiente mismo, el vasto espacio del teatro, necesita a la masa... Pero el teatro no sabe crear de los singulares la masa... ¿Cómo nace de los individuos la multitud?... El efecto inmediato del gran ambiente lo siente sólo uno: el intérprete. Frente a él están sentados, en la oscuridad, no los singulares, sino la masa, el público...»<sup>21</sup> Y la conclusión, en el mismo texto, previsible y escalofriante: «En este punto podemos decir lo que expresa la aclamación de los aplausos: no un voto, no un «esto nos complace, por eso tiene valor», sino: «esto nos ha elevado, por tanto, somos dignos, esto es —por este momento de redención y, si fuéramos mejores, para siempre— nuestro espíritu, nuestro ser. El espíritu de la poesía es dictatorial, y ellos sienten esa superioridad, la reconocen, se sienten en su intimidad sus secuestrados».<sup>22</sup>

Cuando, en 1938, Fritz Fuss transformó el Grosses Schauspielhaus de Berlín, que Poelzig había proyectado para Reinhardt en 1919,<sup>23</sup> convirtiéndolo en el Theater des Volkes, no obró contra Poelzig o contra Reinhardt. Simplemente, les completó la «bárbara monumentalidad» del teatro de masas que ellos habían soñado.<sup>24</sup>

(Sobre el espacio de las masas: La obsesión nazi por el «espacio vital» es un característico rasgo paranoico. Delimitar rotundamente el espacio, apropiarse de él. Sobre la arquitectura que esa actitud genera, cf. GÜTTLER, *op. cit.*, 95. Güttler comenta el foyer del Schillertheater reformado en 1937-38 por Paul Baumgarten en los siguientes términos: «En ese foyer el individuo debe sentirse pequeño e insignificante, sólo le queda la huida en la masa. Pero la masa es otra que en Littmann, el atributo democrático se le ha quitado, como al propio teatro. Ya no es tampoco la masa que pensaban Poelzig y Reinhardt, es la masa amedrentada, dirigida y secuestrada.» Güttler se equivoca: «Nunca Reich fue mejor pensador que cuando rehúsa invocar un desconocimiento o una ilusión de las masas para explicar el fascismo, y cuando pide una explicación a partir del deseo, en términos de deseo: no, las masas no fueron engañadas, ellas desearon el fascismo en determinado momento, en determinadas circunstancias, y esto es lo que precisa explicación...» (DELEUZE-GUATTARI<sup>25</sup>). Para la imaginaria de ese «espacio de masas» —y no sólo para eso: también por su búsqueda de esa explicación necesaria y sistemáticamente escamoteada por los «Wunderkinder» acerca de la aceptación colectiva del nazismo que denunció el suicidio de Klaus Mann y que también denunciaban, con la sinceridad de sus recuerdos de infancia, Christa Wolf y Thomas Bernhard —ver Bernardo BERTOLUCCI, *Il conformista*, y Hans Jürgen SYDERBERG, *Hitler, ein Film von Deutschland*.)



### 3. El «gran teatro del mundo»

A partir de 1920, Reinhardt comenzó a trabajar en la puesta en escena de forma que ésta desbordase el recinto del teatro, extendiéndose a toda la ciudad. En los primeros años veinte se dio, además, el punto culminante de la colaboración entre Max Reinhardt y Hugo von Hofmannsthal.<sup>26</sup>

En aquel tiempo, «Reinhardt, que una vez quiso probar que él también podía hacer expresionismo... lo confirmó contundentemente cuando él, el viejo maestro del impresionismo, transformó sencillamente el expresionismo en impresionismo».<sup>27</sup> Más aún que un regreso a sus propios inicios, lo que el teatro de Max Reinhardt emprendió con la puesta en escena de *Jedermann*, de Hofmannsthal, fue una vuelta a los inicios del teatro, quiso un «renacimiento del teatro a partir de la mímica» pero, más aún, un «teatro teatral»,<sup>28</sup> que utilizase como su materia prima ya no la realidad, como habría pretendido el naturalismo, sino el propio teatro, que iba a insistir en reconocerse en cierta medida autónomo: «el mundo del teatro toma luz y vida del mundo real, pero tiene su propio eje, alrededor del cual gira».<sup>29</sup> Eso era lo que había impresionado de Reinhardt a Jacques Copeau, que escribía: «Su visión es mundialmente válida. Su nombre despierta en nosotros, más que ningún otro, la idea de un teatro verdaderamente soberano...»<sup>30</sup>

Lo que Reinhardt perseguía: «Bajo el signo de Mozart... [y en] el alegre y puro genio de Salzburgo debían tejerse la ópera y el drama, la comedia y el drama cantado, la pieza popular y los antiguos misterios y representaciones de Navidad, en una ciudad selectiva y desplegar aquella belleza pura y espiritual, a la que el teatro puede, en circunstancias felices, elevarse».<sup>31</sup> Trataba de continuar lo que consideraba «tal vez la más genial de las obras de Richard Wagner», los «Festspiele» de Bayreuth,<sup>32</sup> dándoles «nuevos contenidos».

Si en la representación de *Jedermann*, en 1920, ante la catedral de Salzburgo, «los pregoneiros desde los campanarios de las iglesias convirtieron a la entera ciudad en un teatro ritual, y a sus visitantes en sus comulgantes...», una fusión de todas las artes de la mejor tradición simbolista..., intento por revivir un drama ritual para tiempos modernos..., un retorno al «puro teatro en el sentido más arquetípico» (H. I. Plilikian), Hofmannsthal veía la obra como algo más que una alegoría de la vida: más bien una mezcla de realidad y sueño»,<sup>33</sup> fue con las representaciones de la obra de Hofmannsthal inspirada en Calderón y titulada *Salzburger Grosser Welttheater* como ese proceso de re-teatralización extrema del teatro alcanzó su máximo esplendor. En aquellas representaciones de 1922 en la Kollegienkirche de Salzburgo, en lo que ya había sido institucionalizado como Salzburger Festspiele, se produjo lo que en opinión de Hofmannsthal fue el momento «más fuerte» de todo el teatro de Reinhardt: cuando la muerte descendía de una columna para ir llamando, uno a uno, a todos los personajes de su «gran teatro del mundo»<sup>34</sup>. Aquellas representaciones fueron un «intento por dar un nuevo contenido —en el que pudiera expresarse el Zeitgeist— a aquella materia tradicional: el teatro del mundo, sobre el que los hombres actúan ante Dios el juego de su vida».<sup>35</sup> Y «...ese “nuevo contenido” se concentra en la figura del mendigo, que representa la fuerza del proletariado, que amenaza al mundo del rey, del rico, de la belleza, del campesino y de la sabiduría. La conversión del mendigo en punto central del drama —que él, con la fuerza de la sabiduría, deje caer el hacha ya levantada— indica la

solución a que se aspira, la evidencia de que la revolución con el mendigo no variaría el denostado orden del mundo... El mendigo subiría al trono, gobernaría a los otros con la fuerza del rey, y el rey se convertiría en mendigo. La división no sería más justa, ni más feliz, su lugar allá arriba no sería más seguro frente a la demanda del siguiente a quien no gustase la situación. La felicidad vive tan poco en el manto del rey como en el hábito del mendigo, solamente se asienta en el corazón de los hombres... El hecho básico es que el mendigo, después de que ya no cuestiona en principio el orden del mundo existente, no se somete sin embargo a él, «por tanto, huye en alguna medida de la obra». A todo ser humano le es dado aquello que le hace imagen de Dios: la fuerza creativa para construirse de nuevo el mundo. «Quien quiera hacerlo, debe comenzar consigo mismo...», anotaba Reinhardt.<sup>36</sup>

La que Hofmannsthal y Reinhardt proponían en 1920 y 1922 no era una inocente «huída de la realidad». Piénsese en el momento histórico en el que se produjo su propuesta: apenas un año después del levantamiento espartaquista, en plena crisis económica... «Reinhardt abrió la puerta al drama expresionista; pero casi todos sus intentos por darle forma fracasaron, de forma que dejó esas obras a directores más jóvenes».<sup>37</sup> Y, como un auténtico aprendiz de brujo, se marchó andando de puntillas hacia los altares y hacia Hollywood, y dejó para «otros» el teatro y la coreografía «de masas».

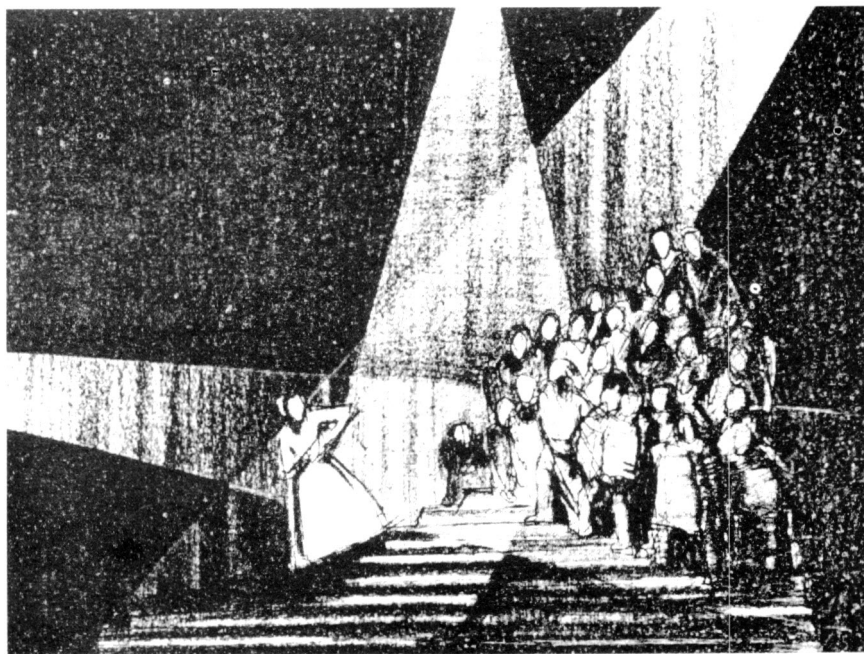
### *In conclusiones: la desaparición del público*

... Es un acto inartístico, vergonzoso..., vida y muerte, pecado y juicio, infierno y cielo —todos degradados a espectáculo... para edificar a un público sediento de sensaciones fuertes.<sup>38</sup>

En un artículo titulado «Vom grossen Welttheaterschwindel» («De la gran farsa del teatro del mundo»), Karl Kraus explicaba cómo la representación del «Salzburger Grossen Welttheaters» en la Kollegienkirche de Salzburgo le incitó a completar su separación de la iglesia católica.<sup>39</sup>

Mi ciudad patria es en realidad una enfermedad mortal, en la que sus habitantes son paridos y tirados, y si no se marchan en el momento decisivo, se suicidan repentinamente directa o indirectamente más pronto o más tarde bajo todas esas circunstancias espantosas o se hunden directa o indirectamente despacio y miserablemente en ese suelo de muerte básicamente más y más enemigo del hombre, arquitectónico-arzobispal-estúpido-nacionalsocialista-católico... El espíritu de esta ciudad es por tanto todo el año un a-espíritu católico-nacionalsocialista, y todo lo otro mentira. En verano se simula en esta ciudad la universalidad bajo el nombre de Salzburger Festspiele, y el medio de la llamada Weltkunst (arte del mundo) es sólo un medio para engañar por perversidad a ese a-espíritu, como todo es aquí en los veranos sólo un engañar y embaucar y enmuscar y actuar, el llamado arte superior es utilizado en los veranos en esta ciudad y por sus habitantes para nada más que para sus indecorosos y comunes fines comerciales, los «Festspiele» se levantan para cubrir durante meses el cieno de esta ciudad.<sup>40</sup>

Acabar esta descripción de la evolución de la forma del espacio escénico moderno en el «Salzburger Grosser Welttheater» es tanto como acabarla con unos puntos suspensivos, para los que cabe encontrar varias continuaciones posibles. Podría enlazarse, estableciendo una especie de estructura cíclica, de eterno retorno, con el principio de la descripción que nos ocupa, con



*Masse-Mensch (Massa-ésser humà), d'Ernst Toller, Volksbühne, Berlín, 1921.  
Dibuix de Robert Edmond Jones.*

la primera lección, con «ese tiempo que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco», con Calderón, con el primer «Gran teatro del mundo»...

Pero también se podría continuar con una reflexión más general sobre las repeticiones en la historia: «Marx, parafraseando a Hegel, dice que los acontecimientos históricos siempre se producen dos veces, la primera del modo trágico, la segunda (repetición) del modo cómico («El dieciocho brumario»)<sup>41</sup>. Aun admitiendo la existencia de lo «trágico de repetición» que apunta Clément Rosset, él mismo define a lo tragicómico como el género específico de la repetición. Y utiliza para ello un ejemplo que podría permitirnos que los puntos suspensivos de este final provisional recuperasen un personaje al que se alude reiteradamente en las notas introductorias a esta «parte didáctica»: Arthur Schopenhauer: «Schopenhauer recupera las palabras del Eclesiastés: nada nuevo bajo el sol. De ahí un mundo muerto (que recuerda las descripciones freudianas del instinto de muerte) en el que todo gesto es un gesto falso, que imita torpemente una vida ausente. Sexualidad, nacimiento, muerte, sentimientos, acciones, no son acontecimientos sino repeticiones. Podríamos decir que la repetición es, para Schopenhauer, precisamente el defecto que revela el carácter postizo de los gestos de la vida. De ahí, también, un mundo no trágico, sino tragicómico. Al estar todo previsto en él, puesto que sólo se pueden producir repeticiones-cantinelas, nada propiamente temible puede producirse: ése es el confort específico de la “neurosis” schopenhaueriana».<sup>42</sup>

O podríamos aprovechar la oportunidad que nos ofrece Henri Bergson para enlazar las primeras preocupaciones de esta «parte didáctica» con las de la «parte reflexiva». «Nous nous proposons, en effet, d'étudier les caractères comiques, ou plutôt de déterminer les conditions essentielles de la comédie de caractère, mais en tâchant que cette étude contribue à nous faire comprendre la vraie nature de l'art, ainsi que le rapport général de l'art à la vie.»<sup>43</sup>

O se podría, también, continuar enlazando el final de esta primera parte con la crítica más radical de las últimas escenografías descritas: con el furibundo ataque de Thomas Bernhard a Salzburgo, a la ciudad del arte. Y en esa continuación el «pesimismo humanista» de Schopenhauer volvería a ser la única actitud posible. Y, en tal caso, el texto enlazaría ya no con el principio de esta primera parte, sino con el final de la segunda, de la «parte re-flexiva»...

O se podría, por último, intentar continuar (y confieso que para eso me faltan fuerzas) simplemente con la descripción de la evolución del espacio escénico desde los años veinte en adelante. Y entonces tendríamos que prestar atención a una cuestión fundamental para el teatro contemporáneo:

«Qué se ventila hoy en el teatro, es asunto que puede determinarse con relación a la escena con mayor exactitud que refiriéndolo al drama. Se trata de que se haya cegado la orquesta. El foso que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese abismo cuyo silencio acrecienta la nobleza en el drama y cuya resonancia aumenta la embriaguez de la ópera, abismo que comporta más imborrablemente que cualquier otro elemento de la escena las huellas de su origen, sacral, ha perdido su función. La escena está todavía elevada, pero ya no emerge de una hondura inescrutable; se ha convertido en podio. Ésta es la situación.»<sup>44</sup>

«Y lo que hay que hacer es instalarse en ese podio...» Así continuaba Walter: Benjamin su primer estudio sobre el «teatro épico» de Brecht, al que le daba, con una referencia técnica, su fecha, su tiempo: «las formas del teatro épico corresponden a las nuevas formas técnicas, al cine y a la radio».<sup>45</sup> Y con ese referente le estaba también fijando al teatro épico su contrario: Reinhardt, Hofmannsthal, Strauss... y no «ce pauvre M. Antonin Artaud» con el que —injustamente, en mi opinión— Xavier Rubert enfrentaba a Brecht.<sup>46</sup> A fin de cuentas, «el teatro épico es gestual»,<sup>47</sup> como el de Artaud.<sup>48</sup>

Pero lo que ni Brecht ni Benjamin parecían sospechar es que el intento por ocupar ese podio estaba condenado a fracasar: el podio está ocupado por una máquina que produce imágenes no reflejadas y no que hecha literalmente polvo al público: el aparato mundial de televisión. Después de la última guerra mundial las masas «radiofónicas» del fascismo se han deshecho, se han borrado: «...la manera que tienen las masas, al igual que la materia, de diluirse como realidad en el horizonte de los dispositivos simuladores de captura que son los sondeos o las pantallas fotográficas de partículas. O también la que tienen los acontecimientos de ocultarse detrás de la pantalla de los media y de la televisión. Pues es cierto que tanto los acontecimientos como las partículas sólo tienen una existencia probable en esta pantalla de deflexión y ya no de reflexión como un espejo. El espejo era el lugar de producción imaginario del sujeto; la pantalla es probablemente el lugar de su desaparición».<sup>49</sup> Y esa «desaparición del sujeto» —del público, porque no hay sujeto privado, sólo lo es quien se reconoce como tal, en los otros— produce una «incertidumbre totalmente nueva, puesto que ya no procede de una falta de información, sino que procede de la propia información, y del exceso de información. Contrariamente a la incer-

tidumbre tradicional, que siempre podía resolverse, ésta es, por tanto, irreparable, y jamás se disipará.»<sup>50</sup>

«Cuando las leyes del mercado, que controlan la esfera del tráfico mercantil y del trabajo social, penetran también en la esfera reservada a las personas privadas en su calidad de público el raciocinio tiende a transformarse en consumo, y en el marco de la comunicación pública se disgrega en el acto, siempre uniformizado, de la recepción individual.»<sup>51</sup> Y entonces —ahora— el poder ya no muestra ningún reparo en que todo se haga «público» en la televisión. Por ejemplo, el asunto de la venta de armas de USA a Irán para financiar a los contra. ¿Y qué pasa? Como máximo, que le van a retrasar un poco menos la jubilación a Reagan. Y nosotros nos quedaremos paralizados por la deslumbrante obscenidad del poder, esperando que no nos descubra y sintiéndonos a la vez supervivientes, rehenes y cómplices.

## NOTAS

1. En realidad, también la leyeron, por suerte, el director de la tesis, Eugenio Triás, y los miembros del tribunal que la juzgó apta: Félix de Azúa, Rafael González Sandino, Juan Navarro Baldeweg, Helio Piñón y José Quetglas. A todos ellos mi más sincero agradecimiento por su atención.
2. Insisto: ¡muchas gracias a todos!
3. CANETTI, Elías. *La antorcha al oído*. Barcelona: Muchnik, 1982. P. 305. (1980)
4. TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Fragmentos de Apocalipsis*. Barcelona: Destino, 1977. P. 13-14.
5. MANN, Klaus. *Mefisto*. Madrid: Ultramar, 1981. P. 272-273. (1936)
6. KINDERMANN, Heinz. «Max Reinhardt Weltwirkung. Ursachen, Erscheinungsformen und Grenzen». Wien, Böhlau, 1969. P. 3.
7. KINDERMANN. *Op. cit.* P. 3-5. Sobre las diferentes tendencias del teatro naturalista alemán, ver STYAN, J.L. «Modern drama in theory and practice I. Realism and Naturalism». P. 11 y siguientes: «A new production style: the Saxe-Meiningen Company». P. 45 y siguientes: «Realism in Germany: Brahm and Hauptmann» (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).
8. KINDERMANN. *Ibidem*. Sobre la dificultad última del teatro naturalista, escribe Max DERI en «Der neue Stil und das Bühnenbild», en AA.VV. *Herausgegeben vom Deutschen Theater in Berlin*, «Das grosse Schauspielhaus», p. 73 (Berlin: Bücher des Deutschen Theaters, 1920); «el drama escénico naturalista tiene una obligación doble, cuyas dos partes parecen irreconciliables: debe alcanzarse toda la proximidad a la verdad posible en palabra, juego y escenografía; por otro lado, el espectador debe guardar su sensación de que está frente a una realidad ficticia.» («Gestpielte Wirklichkeit»).
9. KINDERMAN. *Ibidem*.
10. KINDERMANN. *Op. cit.*, p. 6.
11. KINDERMANN. *Ibidem*. Y también STYAN, J.L. *Max Reinhardt*, p. 115. (Cambridge: Cambridge University Press, 1982). Y, sobre la «Drehbühne» (escenario giratorio), ver STERN, Ernst, y HERALD, Heinz. «Reinhardt und seine Bühne. Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters», p. 22-31. (Berlín, 1918).

12. KINDERMANN. *Ibidem*.

13. STYAN. *Op. cit.*, p. 3, y también HOFMANNSTHAL, Hugo von. «Reinhardt bei der Arbeit» (1923-1924), en *Aufzeichnungen*, 336 (Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1959): «Esa vertiente de su ser es la que le protege de la forma tan asombrosa de la posibilidad de repetirse o volverse rutinario: ataca cada nuevo trabajo como un niño con un juguete nuevo: con la total despreocupación de un fantasioso...»

14. KINDERMANN. *Op. cit.*, p. 9.

15. Max REINHARDT, 1910, cit. en KINDERMANN. *Op. cit.*, p. 17.

16. Alfred ROLLER, 1911, cit. en KINDERMANN. *Op. cit.*, p. 18.

17. REINHARDT, 1910, cit. en KINDERMANN, *ibidem*.

18. KINDERMANN. *Op. cit.*, p. 19. Sobre la importancia de la iluminación para la puesta en escena de Reinhardt, ver STYAN. *Op. cit.*, p. 48-49.

19. Cf. Supra, I, Lección 7. O teatro «expresionista»: DERI (*Op. cit.*) hace un detallado análisis del «expresionismo» en el teatro. De ese análisis son destacables los siguientes argumentos: «En el expresionismo se trata de una configuración que, distante de lo real como el idealismo, emprende la transformación en sentido opuesto: no extensivo igualitario, sino acentuando, intensivizando...» (77) y «[el expresionismo] refuerza al individuo...» (79). Siempre la misma cuestión central del expresionismo: el enfrentamiento entre el individuo y la masa.

20. ZWEIG, Arnold. «Theater, Menge, Mensch» (1920), en AA.VV. Hrsg. Deutschen Theater... *Op. cit.*, p. 25-30. Traducción italiana en POSENER (a cura di), «Hans Poelzig, scritti e opere», p. 159-168. (Milán: Franco Angeli, 1978). También cit. en GÜTTLER, Peter, «Opernhäuser und Theater» (1982), en AA.VV. *Herausgegeben vom Architekten —und Ingenieur— Verein zu Berlin*, «Berlin und seine Bauten, Teil V, Bauwerke für Kunst, Erziehung und Wissenschaft, Band A, Bauten für die Kunst», 70. (Berlín, Wilhelm Ernst & Sohn, 1983), p. 87-88. Ver en STYAN, «Modern drama in theory and practice 3. Expressionism and Epic Theatre», p. 55 y siguientes. (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), un análisis del drama expresionista de Ernst TOLLER «Masse-Mensch» (Masa, Persona, 1921).

21. ZWEIG. *Op. cit.* (trad. it.), p. 159-163.

22. ZWEIG. *Op. cit.*, p. 164-165.

23. Sobre ese edificio de teatro, ver STYAN, «Max...», *Op. cit.*, p. 111-112, POSENER (a cura di). *Op. cit.*, p. 156-181, GÜTTLER. *Op. cit.*, p. 86-91, Leonard M. FIEDLER, «Max Reinhardt», p. 91-99. (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1975) y Wolfgang PEHNT, «La arquitectura expresionista», p. 13-22. (Barcelona: Gustavo Gili, 1975).

24. La expresión «monumentalidad bárbara» está tomada de un sintomático ensayo de Karl SCHEFLER, de 1920, titulado «Das grosse Schauspielhaus», cit. en POSENER. *Op. cit.*, p. 176.)

25. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral, 1973. P. 36

26. Sobre la actividad de Reinhardt entre 1920 y su exilio en 1933, ver KINDERMANN. *Op. cit.*, p. 21-27; FIEDLER. *Op. cit.*, p. 99-116, y STYAN. *Op. cit.*, p. 86-107. Fue el tiempo de sus espectáculos «barrocos», con puestas en escena como las de *Jedermann* (1920) y *Salzburger Grosser Welttheater* (1922) de Hofmannsthal, o el *Fausto* de Goethe (1933), con escenografía de Clemens Holzmeister.

27. Término de Anton Giulio BRAGAGLIA, cit. en KINDERMANN, *op. cit.*, p. 27. Es la opción de Meyerhold: «No se trata, de ningún modo, de hacer olvidar al espectador que está en el teatro». Ver MEYERHOLD, Vsevolod Emilievic. *Teoría teatral* (Madrid: Fundamentos, 1971), y, especialmente, textos como el titulado «Teatro de la convención consciente» (1907, *op. cit.*, p. 55-58). Meyerhold se adelanta en diez años a Reinhardt en el camino hacia un teatro de la «inverosimilitud convenida», o de la evidencia de la convención.
28. KINDERMANN. *Op. cit.*, p. 22.
29. REINHARDT (1920), cit. en FIEDLER. *Op. cit.*, p. 111.
30. COPEAU (1935), cit. en KINDERMANN. *Op. cit.*, p. 27.
31. FIEDLER. *Op. cit.*, p. 106. ¡Como si Mozart no hubiera luchado contra Salzburgo!
32. REINHARDT, cit. en FIEDLER. *Op. cit.*, p. 104.
33. STYAN. *Op. cit.*, p. 87.
34. HOFMANNSTHAL, cit. en KINDERMANN. *Op. cit.*, p. 25.
35. HOFMANNSTHAL, cit. en FIEDLER. *Op. cit.*, p. 113
36. FIEDLER. *Op. cit.*, p. 112-113.
37. KINDERMANN. *Op. cit.*, p. 21.
38. Else LASKER-SCHÜLER, carta a Herwarth Walden, cit. en STYAN. *Op. cit.*, p. 92-93. Lasker Schüler comenta ahí la representación de *Jedermann*, de Hofmannsthal, puesta en escena por Max Reinhardt ante la catedral de Salzburgo en el primer Salzburger Festspiel, en 1920.
39. FIEDLER. *Op. cit.*, p. 113. Se trata de un artículo de 1922, al que también alude Jesús AGUIRRE en «Su futuro predecesor», en Karl KRAUS, «Contra los periodistas y otros contras», p. 15-16. (Madrid: Taurus, 1981).
40. BERNHARD. *Die Ursache. Eine Andeutung*. München: DTV, 1983. P. 9-10 y 73. (Se trata de la edición fijada en la sentencia del Tribunal Territorial de Salzburgo del 25-5-1977).
41. ROSSET, Clément. «Lógica de lo peor», 121. Barcelona: Barral, 1975. P. 76-77.
42. ROSSET. *Op. cit.*, p. 82.
43. BERGSON, Henri. «Le rire. Essai sur la signification du comique», 100. (Presses Universitaires de France, 1940). (1924)
44. BENJAMIN. «Qué es el teatro épico (primera versión). Un estudio sobre Brecht» (antes de 1939), en «Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III», 17. (Madrid: Taurus, 1975).
45. BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 22.
46. RUBERT DE VENTOS. *La estética y sus herejías*. Barcelona: Anagrama (1974), p. 298 y siguientes, 311: «El culto de Artaud a la Peste o a la Crueldad —como el de Marinetti a la guerra— son variantes de la poética fascista de la violencia.»
47. BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 19.
48. RUBERT DE VENTOS. *Op. cit.*, p. 312.
49. BAUDRILLARD, Jean. «Las estrategias fatales», 90. (Barcelona: Anagrama, 1984). (1983).

50. BAUDRILLARD. *Op. cit.*, p. 95.

51. HABERMAS, Jürgen. «Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública». Barcelona: Gustavo Gili, 1981. P. 190